



[illegible]

Cárceles de Invención: Hacia una arquitectura.

David Mesa Cedillo

Tutor

Pedro Azara Nicolás

Beca de colaboración del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte MECD del curso 2016/17 desarrollada en el Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación THATC de la ETSAB-UPC.

Con el apoyo de:



Licencia



Exceptuando copyright de autor de imágenes firmadas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CÁRCELES de invención.

Estructuras del habitar.

ODRADEK: Creación y negatividad estética.

Hacia una descomposición de la teoría.

NO VES UN HIPERCUBO

LAS CELDAS

HACIA UNA ARQUITECTURA

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN



¿Habitar la cuarta dimensión? Hiper cubo es un lugar cuatridimensional, enclave de ocho espacios cúbicos interrelacionados paralelamente entre ellos. No existe la noción de suelo, techo o paredes. Todas las caras son pisables, habitables. En función del recorrido del paseante, la experiencia de este mundo será diferente.

La rotura de los límites arriba y abajo abre un nuevo campo en el que el espacio se despliega. Una dimensión espacial más implica un desdoblamiento del espacio que, a su vez, afecta a las lógicas de los habitantes de la tercera dimensión. La realidad no se vive de la misma manera.

Cada uno de los espacios abre interrogantes sobre la propia existencia, sobre dónde estamos y cómo vivimos. Se produce un desplazamiento del lenguaje con el que aprehendemos el mundo. Es en este desplazarse dónde el espacio se abre a nuevos horizontes de sentido.

La Realidad Virtual es la llave que permite el acceso a este universo. Un ir más allá en la experiencia estética del espacio en que los límites entre habitar y sentir se emborronan. Cuestionar la manera como la arquitectura acontece a través de una realidad virtual que a su vez es, en su manifestación envolvente, una vivencia que fluye desde lo más profundo del ser.

Se confunden realidad y pseudorealidad, como en un espejismo en el que se es incapaz de discernir lo que se tiene delante y lo que se le halla superpuesto. Ponerse las gafas, de la misma manera que el guardián de la Ciudad Esmeralda hace con Dorothy y sus acompañantes, es una invitación a descubrir un nuevo mundo que se aparece ante nosotros. Experiencia en la que muy probablemente nos perderemos. Laberinto que nos hará cuestionar quiénes somos y cuál es nuestro papel.

Es en este venir a presencia de la obra dónde uno puede encontrarse a sí mismo rodeado de los acontecimientos que una vez ocurrieron. Palabras que hacía mucho tiempo que no se habían vuelto a escuchar. Resuenan a su vez en los movimientos y exploración del que transita por las distintas celdas del laberinto, de su existencia. Arquitectura materializada a través de la luz. Obra que no se agota en su recorrerse. Intento estéril del que intente estabilizarla entre muros de arcilla. Espejismo que se desvanece en la tridimensionalidad. Rincón en el que preguntarse ¿Qué es arquitectura?

CÁRCELES

de Invención

«Todo método es un «Incipit vita nova» que pretende estilizarse. Lo propio del método es la continuidad, de tal manera que no sabe pensar en un método discontinuo. Y como la conciencia es discontinua – Todo método es cosa de la conciencia – resulta la disparidad, la no coincidencia del vivir conscientemente y del método que se le propone.»

ZAMBRANO, M: Claros del bosque.
Madrid: Cátedra, 2011:125.

El desencaje, fruto de la imposición de un modelo estático a una realidad cambiante. Es la manera de intentar prefijar el discurrir, para tener algo que asir en la incertidumbre que la vida depara. Ante la única certeza de la muerte, el hombre trata de agarrarse a lo que considera familiar, a fin de poder habitar el mundo. Más esta forma de habitar constituye simplemente un engaño que enmascara los vaivenes del devenir en el que se halla sumido el ser.

Es precisamente esta fractura entre lo que ocurre y lo que espera la que divide al arquitecto, centrado en apresar con gruesos muros y líneas duras, en ocasiones imborrables, aquella abstracción de la realidad que le ha permitido su apropiación. Es en este proceso

en el que se ve acuciado a encontrar una solución, enmascarando sus propios impulsos creativos, avanzando en línea recta por lo que su método dicta.

La cosificación del edificio, a pesar de su supuesta tranquilidad, convierte a la creación en una mera cosa, un mero utensilio, carcasa vacía que se llenará de manera acorde a su engranaje. Se origina un lugar estándar, puesto que el método de su creador ha estado en constante evitación con el conflicto existencial. Preconcepción encarnada sin duda de sí.

La norma configura el umbral que traza consigo misma. Constitución de la frontera con lo que le es exterior, la diferencia con lo que es anómalo. Así es como funciona, en términos foucaultianos, el bio-poder (1) a partir de la clasificación de un corpus de códigos entre actos individuales permitidos y prohibidos. El arquitecto se ve imbuido dentro de este código social en el que hay unas normas que cumplir: leyes de edificación, patrones de control, eficiencia energética, ahorro en la construcción, estandarización y optimización de espacios... que le permitan establecer un control sobre el cuerpo - la obra construida - y también sobre los cuerpos – sus habitantes.

(1) FOUCAULT, M.: Historia de la sexualidad: 1. La voluntad de saber. Madrid: Siglo XXI, 2016: 148.

Se hace aún más evidente si se pone la mirada en proyectos contemporáneos que sirven al poder económico, como es el caso del nuevo campus de Apple del británico Norman Foster. Tras barrer los edificios preexistentes en un solar de 71 hectáreas, el cuerpo principal se configura a partir de un gran anillo de 260.000 m² con una sola puerta. Este único acceso permite el control de lo que entra y sale del edificio, bajo un discurso contra la jerarquía.

Un Proyecto que plasma claramente como el bio-poder se hace presente, incluyendo un centro de wellness y healthcare, un aparcamiento alejado del edificio principal que obligue al trabajador a caminar o correr hasta él para preservar la forma física. Un campus en el que se “controla” la salud de los empleados y, en definitiva, su vida, sus cuerpos.

“We have a building that is pushing social behaviour and the way people work to new limits.”

Stefan Behling, Architect, Foster+Partners.

Del mismo modo ocurre con las estructuras más intrínsecas del habitar: la vivienda. Siguiendo las recetas funcionalistas y los patrones sociales de comportamiento y unidad familiar se proyectan viviendas que trazan las jerarquías en el seno de la unidad de convivencia, favoreciendo el control de los padres para con los hijos. Del mismo modo, la división día/ noche no hace más que enfatizar el control sobre la vida y sus ciclos, distribuyendo los espacios en función de una rutina preestablecida. Y lo mismo ocurre en la ciudad, dónde por la noche los desplazamientos suponen más del doble de tiempo y los horarios del transporte se adaptan según si el día de la semana es de laboral o de ocio.

Todo este discurso que se constituye alrededor de lo que podríamos llamar «arquitectura del bienestar», no es otra cosa que uno de los brazos extensores del bio-poder. Discurso hegemónico que se infiltra en la arquitectura de manera natural. Cuando el método que se propone no proviene de la conciencia vital cambiante, como apunta Zambrano, sino que es el resultado de una pauta que intenta dominar la vida del individuo, el discurso intelectual y metodológico que se forma a su alrededor será incapaz de subvertir su estatuto. El arquitecto, se declare teórico o pragmático, se construye su propio cerco, siguiendo unos principios de razón monológica, esto es, aquella manera de argumentar jerárquica y sistemática centrada en la búsqueda de la verdad como determinación de identidades unívocas. El paradigma de conciencia del cogito cartesiano le conduce al «solipsismo metodológico» en el que el sujeto se encierra en sí mismo.

Se pierde de vista la intersubjetividad, el mantener viva la dialéctica, la relación entre la pluralidad de los puntos de vista, que permitan un movimiento continuado de la reflexión, sin pretender alcanzar una instancia superior, la verdad. En este sentido lo que importa no es lo que se alcanza, sino el discurrir de la discusión, continuo cambio de direcciones de la argumentación, que se nutre a través del proceso, generando una reflexión de la reflexión.

La intersubjetividad permite, por consiguiente, romper con la estructura cerrada de la lógica en que el bio-poder se mueve. Derrotando a esta estructura basada en el acceso acrítico a la información se podrá inducir una reflexión que permita mantener abierta la dialéctica de la arquitectura.

Estructuras del habitar

En las cárceles, el individuo que no encaja con la estructura que el bio-poder dispone, muchas veces por salirse de la norma establecida, es privado de su libertad individual. Ha perpetrado un abuso de poder, dictando sobre la vida por su cuenta, a veces incluso destruyéndola. Un ataque al bio-poder que se erige en garante de la preservación de la vida dictando la norma que la enderece.

«Lo que ningún alma humana desea no hace falta prohibirlo; se excluye automáticamente. Precisamente la acentuación del mandamiento «No matarás» nos ofrece la seguridad de que descendemos de una larguísima serie de generaciones de asesinos, que llevaban el placer de matar, como quizá aún nosotros mismos, en la masa de la sangre. Las aspiraciones éticas de los hombres, de cuya fuerza e importancia no hay por qué dudar, son una adquisición de la historia humana y han llegado a ser luego, aunque por desgracia en medida muy variable, propiedad heredada de la Humanidad actual.»

FREUD,S.: Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte. 1915.[en línea]
Escuela de Filosofía Universidad ARCIS: 18.

Es precisamente esta pulsión de muerte, intrínseca según Freud al ser humano, la que le penaliza en el momento de su materialización. Más la ideación sobre la muerte del otro choca frontalmente con la inaccesibilidad de nuestro inconsciente a la idea de muerte propia. Y, sin embargo, el acto de suicidio constituye para Foucault el más grande desafío que se puede realizar contra el poder. Frente a un Estado que dirige su fuerza hacia la preservación de la vida, la muerte no supone otra cosa que el límite en el que no puede influir.

La penalización del suicidio no es, por otra parte, nada nuevo. Siempre ha sido intrínseco al poder del soberano el privilegio de dictaminar sobre el derecho a la vida y la muerte. Derecho que deriva de la *pater potestas* romana que permitía al padre de familia la legitimidad de “disponer” de la vida de sus hijos, puesto que él se la había dado. Numerosos son los mitos e historias que abordan el tema: Abraham e Isaac, Agamenón e Ifigenia, Jefté el juez galaadita, Lucias Junias Bruto, por citar algunos. Todos ellos casos en los que el padre sacrifica a los hijos, bien por cumplir con la divinidad o con su obligación para con su pueblo. Del mismo modo disponía el soberano de la vida de sus súbditos, pudiendo dictaminar sobre la vida y la muerte amparado por su encarnación de la justicia. El soberano no preservaba la vida, sino que ejercía su derecho sobre ella en función de la retención o no que hiciese de la acción de matar. Su ley se fundamentaba en el hacer morir o dejar vivir. Suicidarse comportaba quebrantar esa ley, en cuanto que el ejecutor transgredía el privilegio exclusivo del monarca.

Es a partir del siglo XVIII que el poder se centra en el cuerpo-especie que sirve de soporte a los procesos de la vida: nacimiento y mortalidad, proliferación, nivel de salud, duración de la vida y longevidad y todas las variables que las puedan alterar. Se constituyen las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población como mecanismos sobre los que desarrollar el poder sobre la vida: la biopolítica de la población. La muerte queda camuflada respecto del proteccionismo de la vida.

« A principios del siglo xx, no siempre era fácil defender la habitación del moribundo de las simpatías torpes, de las curiosidades indiscretas, y todo lo que quedaba aún de fuerte en las mentalidades de participación pública en la muerte. Era difícil mientras la habitación siguiese en la casa, pequeño mundo privado al margen de las disciplinas burocráticas, las únicas realmente eficaces. [...] La habitación del moribundo ha pasado de la casa al hospital. Debido a causas técnicas médicas, ese traslado ha sido aceptado por las familias y facilitado por su complicidad. En adelante, el hospital es el único lugar donde la muerte puede escapar con toda seguridad a una publicidad- o a lo que de ella queda- desde entonces considerada como una inconveniencia mórbida.»

ARIÈS, P.: El hombre ante la muerte. Madrid: Taurus, 1984:474.

La muerte queda relegada a aquello que se debe ocultar, postergar y evitar tanto como se pueda, al constituir el límite de influencia del poder. Es precisamente en esta toma de conciencia que Foucault reivindica el suicidio como resistencia, al situarse en el intersticio que abre este poder basado en el hacer vivir.

«Esa obstinación en morir, tan extraña y sin embargo tan regular, tan constante en sus manifestaciones, por lo mismo tan poco explicable por particulares o accidentes individuales, fue una de las primeras perplejidades de una sociedad en la cual el poder político acababa de proponerse como tarea la administración de la vida.»

FOUCAULT, M. Op. Cit.: 147.

El suicidio como acto de resistencia y poder social se aleja al mismo tiempo del suicidio ejecutado ante la desesperación de una vida sin alicientes. Para Foucault el suicidio se torna en un acto de toma de conciencia, profundamente reflexivo.

«Consejos para los filántropos. Si quieren ustedes que disminuya realmente el número de suicidios, hagan que sólo se mate la gente por una voluntad reflexiva, tranquila y liberada de incertidumbre. No hay que dejar el suicidio en manos de personas desgraciadas e infelices, que amenazan con arruinarlo, estropearlo y hacer de él una miseria. De todas formas, hay mucha menos gente feliz que desgraciada.»

FOUCAULT, M.: Un placer tan sencillo. En: «Obras esenciales». Barcelona: Paidós, 2010: 857-859.

Se trata de una propuesta controvertida: hay que preparar la muerte, hay que hacer de la muerte algo que esté bien, hay que ocuparse de ella a través de un ejercicio reflexivo y paciente, hay que embellecer el acto hasta convertirlo en una obra de arte, para poder disfrutarlo como un placer. Un claro ejemplo lo encontramos en el poeta Jacques Rigaut quien se suicidó disparándose una bala en el pecho al cumplir los 30, siendo este acto la última creación poética de una obra literaria centrada en la muerte, el hastío y la nada.

«Blanco o negro, ¡si pudiera escoger, si pudiera tener gusto! No tengo más para la vida que para la muerte; sin embargo, si no elijo, es la muerte quien decide por mí. Aun así, yo me dejaría ir, seguro de que, si la muerte no fuese la elección de mi corazón, la vida no tendría el entrenamiento necesario para hacerme abandonar el sillón.»

RIGAUT, J.: Agencia general del suicidio.
Barcelona: Ático de los libros, 2017: 69.

Es precisamente esta pulsión de muerte la que el bio-poder intenta regular. Por un lado, como ya se ha indicado, con la estructura presidiaria en el caso de que su ejecución o tentativa se dirija hacia el otro. Existe otro tipo de cárcel del poder que actúa a modo preventivo: los Centros de Salud Mental y los psicofármacos. Con ellos se tratan de evitar las tentativas de suicidio y las prácticas autolesivas que se apartan de la lectura normalizada de la acción. ¿No son acaso las dietas, las operaciones estéticas, el ayuno, la flagelación y las huelgas de hambre actos de modificación corporal tan dañinos para el cuerpo como la autolesión? Y sin embargo no se estigmatizan puesto que se observa una actitud penitente o reivindicativa desligada del Tánatos, separada de la muerte efectiva. La cárcel representa para el bio-poder la estructura en la que poder recluir todo aquello que puede escapar de su dominio. ¿Y si fuese precisamente esta estructura la pieza que nos permitiese alcanzar la libertad en la vida?

«Las celdas de los primeros monjes que vivían en los desiertos eran una especie de chozas o casillas pequeñas, separadas las unas de las otras, como las de los cartujos y camaldulenses. En ellas vivían algunas veces dos o tres monjes; y por esto se llamaron por algún tiempo celdas a los monasterios pequeños que nosotros llamamos prioratos. Los llamaron también casas; y uno y otro nombre parece se derivaron de las habitaciones de los esclavos, pues que los cenobitas y anacoretas solo adoptaron lo que era propio de las gentes más pobres y miserables de la sociedad.»

BASTÚS I CARRERA, V.J.: Diccionario histórico enciclopédico, Tomo 1.
Barcelona: Imp. Roca, 1828-1833: 445.

En latín *cella* no significa otra cosa que habitación pequeña. Es precisamente en esta cámara dónde se aísla el monje. Monje proviene del griego μόναχος (monakhos) significa el único, solo, solitario. La actitud del monje implica el apartarse en soledad. Soledad que, al ser conscientemente asumida, le conduce hacia la libertad. Esta decisión lo aparta de lo cotidiano, de lo común. A su vez otorga significado a los que habitan dentro de la sociedad, por oposición. Esta soledad determina al sujeto llevándolo a una existencia genuina, autodeterminada, que le ofrece una apertura de la posibilidad al no avanzar guiado, sesgado por las opiniones o actitudes de los que le rodean.

Una sociedad libre es precisamente la que incita a este estilo individual de vida, soledad que hace posible la reflexión. Esta consciencia individual no debe confundirse con el individualismo de la sociedad contemporánea. Este se halla desgarrado por la sociedad que le rodea. Incapaz de tomar las riendas de su vida, vaga desnortado a través del consumo añorando la vuelta al hogar, al recogimiento. El monje, por el contrario, es un sujeto libre, que asume su soledad como fruto de una decisión propia hacia el acto reflexivo. Se opone así al lenguaje que predomina en la sociedad, al chismorreio del tertuliano, del eslogan publicitario y de todo tipo de sofistas. La actitud de silencio del monje es precisamente la que pone en valor la palabra. En el rumor constante de lo cotidiano esta se diluye entre gritos y falacias. Es necesario tomar distancia para poder reflexionar.

En el acto de apartarse, el monje se gana a sí mismo como verdadero sujeto, que ha asumido libremente la vida, la existencia con todo lo que ello implica: lo incierto, el sufrimiento y la muerte. Con esta actitud el sujeto aspira a lo absoluto, no a la idea actual que refiere a la totalidad, sino a lo que está suelto. Absoluto proviene del verbo latino solvo que significa soltar, en el sentido de desatar, desvincular. Se trata de soltarse de lo que se cree, dejando atrás el arnés de seguridad que nos ata a lo que damos por sentado, a lo que creemos por convencimiento. Se trata de dar un paso atrás, apartamiento que permite observar la vida sin filtros, sin aspirar a ser indicación o guía. Cada sujeto es capaz de pensar libremente a partir de la asunción de su libertad. ¿No es precisamente esta la actitud propia del arte? El monje, en su silencio, en este tomar distancia, adquiere la habilidad de escuchar, esto es, prestar una atención completa no condicionada, siendo un sujeto que se experimenta en el arte, retirado de la común experiencia.

La reivindicación de la celda, no es otra que la reflexión del arquitecto. La actitud monacal implica un desmontaje de sus valores y creencias en torno a su concepción del mundo y, en nuestro caso, de la arquitectura. Despojándose de aquellos criterios que no nacen de su voluntad y experiencia, sino que forman parte de un cierto sentido de las cosas del que él no ha participado, será capaz de situarse frente al mundo. La celda como estructura del habitar de un sujeto que apela directamente al *transhombre* nietzschiano, aquel que se aparta para el ejercicio de su voluntad de poder, que no es otra que la conciencia de sí. Actitud que se enfrenta a la sociedad y al discurso hegemónico del bio-poder. Resistencia que se ejerce apartándose de la vida que se intenta pautar, como reivindica Foucault, sin la necesidad de hacer efectiva la muerte.

La celda no es algo impropio del arte. El artista busca en la celda la estructura que le permita apartarse del mundo, tomar distancia, dar un paso atrás y reflexionar, en silencio. El arte se retira precisamente de la común experiencia, deslizando el lenguaje de lo cotidiano, permitiendo al sujeto experimentarse en él. La celda induce a la reflexión al artista, como también al espectador, dada su condición de aislamiento. Crear una celda no es otra cosa que buscar lo absoluto, la desvinculación con lo preestablecido, produciendo una reflexión sin pretensión de fijar una nueva identidad, manteniendo abierta la dialéctica de la arquitectura. No se trata de reivindicar la celda como un nuevo tipo, sino como una estructura que puede presentarse en multitud de registros distintos, surgidos precisamente del retiro del artista. La invención de la celda constituye el discurso abierto que el artista aporta a la discusión sobre ¿Qué es el arte? ¿Qué es la arquitectura? ¿Qué es la vida? Un camino, en definitiva, hacia la libertad.



SCHABENBECK, S.: Fotograma del cortometraje "Schody", 1969.

ODRADEK



Creación y negatividad estética

«En vano me pregunto qué es lo que ocurrirá con él. ¿Podrá morir? Todo lo que vive ha tenido anteriormente una especie de objetivo, una especie de actividad y en ello se ha desgastado. Esto no puede aplicarse a Odradek. Entonces, ¿rodará quizá algún día escaleras abajo arrastrando sus hilos tras de sí ante los pies de mis hijos y de los hijos de mis hijos? Evidentemente, él no hace daño a nadie, pero la idea de que pudiese sobrevivirme casi me produce dolor.»

KAFKA, F.: La preocupación de un padre de familia.

En: KAFKA, F.: La metamorfosis y otros relatos. Madrid: El País, 2002: 130.

Cuando nos relacionamos con la obra de arte nos encontramos con lo contrario a la verdad: esto no quiere decir que la obra pertenezca al mundo del engaño, la ficción, lo imaginario, lo irreal, sino simplemente se trata de un espacio liberado de lo cotidiano, que habla con un lenguaje no habitual. La obra no puede contener una verdad, puesto que supondría que su contenido es descifrable, y por lo tanto, que encierra un mensaje que se debe descifrar. Esta manera de entender el arte es propia de aquellos teóricos que pretenden tratarlo poniéndose la *bata blanca* de la ciencia (principalmente la sociología, cuyo trata-

miento de las sociedades a partir de los datos ha sido el germen de lo que se conoce como **Big Data**, una sociedad analizada a través de las métricas que ha acabado al servicio del mercado). La obra de arte sería como una botella cuyo contenido podríamos obtener vaciándola. Se convierte en un objeto más de consumo, apoyada por el nuevo panorama artístico de la gestión cultural.

En la estética de la negatividad de Adorno, el arte presenta lo inexistente como existente, negando a su vez lo existente en lo inexistente. En ello radica su poder de negación. Se trata de una apariencia que no tiene apariencia. Una cosa que niega el mundo de las cosas. Un significante sin significado. Es precisamente esto lo que hace que la obra sea inagotable, puesto que en ella no radica ninguna verdad y, a su vez, es verdad en sí misma, al ser autorreferente. No oculta ni encierra nada. La obra simplemente es.

«Todas las obras de arte, y el arte en su conjunto, son enigmas; esto ha irritado desde antiguo a la teoría del arte. Que las obras de arte digan algo y al mismo tiempo lo oculten es el carácter enigmático desde el punto de vista del lenguaje.»

ADORNO, Th.W.: Teoría estética. Madrid: Akal, 2014: 164.

Odradek es un objeto con forma de bobina plana en forma de estrella recubierta de trozos de hilo. Del centro de la estrella sobresale una varilla que unida en su otro extremo a otra situada perpendicularmente le permiten permanecer erguido, como sobre dos patas. Se podría pensar que tal objeto había tenido una forma adecuada y que ahora está rota. El conjunto parece inservible y a su vez completo, puesto que no presenta ningún signo de rotura. Se trata de un objeto sin uso, que no se sabe de dónde ha salido y que no parece tener ningún objetivo. Seguramente, todos guardamos en nuestro hogar algún objeto de esta naturaleza.

«Lo mínimo —y mi Odradek lo es— me sabe siempre a irreal. Lo inútil es bello porque es menos real que lo útil, que se continúa y prolonga; al paso que lo maravilloso fútil, lo glorioso infinitesimal, se queda dónde está, no pasa de ser lo que es, vive libre e independiente. [...] El misterio nunca se transparenta tanto como en la contemplación

de las pequeñas cosas que, como se mueven, son perfectamente translucidas a él, pues se detienen para dejarlo pasar.»

VILA-MATAS, E: Historia abreviada de la literatura portátil. Barcelona: Penguin Random House, 2015: 53.

El Odradek apunta, pues, a la negatividad estética anunciada por Adorno. El hecho de ser un objeto cuyas cualidades podemos identificar, pero no comprender, lo convierten en un objeto capaz de provocar experiencia estética. En la obra de arte no se produce la distinción de significantes siendo imposible la atribución de significados. El material no da. No se genera cosa. La experiencia estética se da en el desplazamiento que surge entre algo que nos parece cercano y a la vez no podemos identificar ¿Acaso no ocurre esto al considerarse y exponerse los objetos arqueológicos como obras de arte? Una pieza arqueológica nos remite a un pasado que no podemos aprehender. Sin embargo, algunas características como su forma o materialidad nos incitan a especular sobre si servía para esto o aquello. El hecho de que no seamos capaces de certificar a ciencia cierta, por falta de testimonios, el uso que nos permita vislumbrar la naturaleza completa de la pieza es lo que opera en su consideración como obra de arte, y en el trato de la misma como tal. Lo mismo podría ocurrir con Odradek. Quizá perteneció a alguien en un pasado que le dio un uso o, ni que sea, su forma. Sin embargo, la falta de testimonio que atestigüe su creación hace que lo veamos como un objeto extraño, separado de nosotros y de nuestro ámbito cotidiano. Lo mismo ocurre con las salas de los palacios y castillos de la antigüedad, cuyo uso no somos capaces de establecer a ciencia cierta, pues corresponden a un vivir que nos es ajeno. Al haber sido y posteriormente olvidadas, pertenecen al “venir a ser”, no son todavía. Y en ese hueco que genera la venida es donde se produce su manifestarse.

«Un lugar es por definición un espacio donde se puede entrar, o donde hay dentro algo o alguien. Y el punto nada tiene dentro ni nada puede albergar ni por un instante —un instante, que es su equivalente en el tiempo. Sugiere entonces la posibilidad de vivir sin lugar; sin lugar alguno en un total desprendimiento. Y que ello no dure no quiere decir que no sea.»

ZAMBRANO, M: Op.cit.:238.

La negatividad estética hace de la arquitectura una pausa, una suspensión de su habitar. El Odradek se inserta en lo cotidiano, en las estructuras del habitar. Más no por ello se integra. Su condición pone en suspensión el común vivir, el manejo de la cotidianidad. Odradek no pertenece ni al espacio ni al tiempo. Es un punto fijo que se desplaza.

«Se libra en su soledad y se libera, se da al par con ella. Está fuera del espacio sin estar por ello en el vacío, sin ser un hueco ni nada que le pertenezca. No pertenece ni al espacio ni al tiempo. Mas con su soledad unifica a los dos y los distingue, haciendo del espacio una infinitud y del tiempo una concreción.»

ZAMBRANO, M: Op.cit.:239.

Es precisamente la figura del Odradek, la que nos invita a pensar una nueva manera de hacer arquitectura, a partir de subvertir el hábito que constituye lo cotidiano. Desprenderse de las reglas que se aplican sin cuestionamiento alguno del habitar. Se propone subvertir la utilidad desde dentro. No se trata de defender una arquitectura inservible, puesto que ello la condena al campo de la escultura o al de la ruina. Pensar en la experiencia, haciendo una reflexión sobre lo que supone realmente el habitar y la vida, dejándola abierta a nuevas formas de imaginar. Arquitectura que ponga en relieve al ser, que mantenga abierta su dialéctica con el habitar, que le produzca una reflexión sobre la experiencia vital, el sufrimiento y el displacer. Arquitectura que niegue las formas de percepción y comunicación tradicionales y habituales, que no se doblegue bajo el discurso del bienestar proveniente del mercado y el poder. Si su cometido es albergar la vida, que la acoja con todo lo que esta conlleva, sin discriminar ni pautar la existencia.

«Construir y habitar, cada uno a su manera, son siempre ineludibles para el habitar. Pero al mismo tiempo son insuficientes para el habitar mientras cada uno atienda por separado a sus propias actividades en lugar de escucharse el uno al otro. Serán capaces de esto si ambos —construir y habitar— pertenecen al habitar, permanecen dentro de sus límites y se dan cuenta de que el uno y el otro proceden del taller de una

larga experiencia y de una práctica constante.»

HEIDEGGER, M.: Construir, Habitar, Pensar.
Madrid: La Oficina, 2015: 49.

La división que ha existido desde el inicio del lenguaje, entre las cosas y su abstracción, y que en nuestro contexto se ha visto subrayada desde la Ilustración, con la división del conocimiento en campos del saber, ha hecho que tanto en el arte como en la arquitectura teorizar se haya visto separado del hacer, del proyectar. Cabría preguntarse si realmente existe alguna diferencia entre ambas. No se trata de apostar por una unión de teoría y praxis como se ha expuesto en textos precedentes a este ensayo, sino más bien de preguntarse si son campos de conocimiento separados que deben unirse o si, más bien, pertenecen a lo mismo. ¿Es posible conseguir esta disolución, o estamos abocados a dividirnos entre los que hacen con argumentos pertenecientes al discurso hegemónico neoliberal y los que teorizan sin pretender ninguna influencia en la praxis?

«Es verdad que se habla de las obras inmortales del arte y del propio arte como de un valor eterno. Se habla así en ese lenguaje que no es tan exacto con ninguna de las cosas esenciales porque teme que tomárselas verdaderamente en serio acabe significando: pensar. ¿Y qué mayor temor hoy día que el temor a pensar? ¿Tiene algún contenido y alguna consistencia esa charla sobre las obras inmortales y el valor eterno del arte? ¿O se trata sólo de un mero modo de hablar, pensado sólo a medias, un modo propio de una época en la que el gran arte, junto con su esencia, han huido del hombre?»

HEIDEGGER, M.: El origen de la obra de arte: 66.
En: HEIDEGGER, M.: Caminos de bosque.
Madrid: Alianza Editorial, 2015.

La estética, establecida por Hegel a finales del siglo XVIII, no tiene otra pretensión que la de erigirse en ciencia, elaborando una teoría sobre algo que se le opone: el manifestarse de la obra de arte. Existe así un abismo entre arte y estética dado el carácter in-

mediato del arte frente al reflexivo de la estética. Hegel establece una manera científica de reconocer el arte al establecer que la obra de arte no es puro deleite, sino nuestro propio juicio. Es por esto que se afirma que el arte a muerto, pertenece a un pasado, puesto que ya no es un placer inmediato sino una relación mediada por la ciencia del arte: la estética. Ya no tenemos un acceso inmediato del arte, sino mediado por los conceptos. Otorgamos a estos el estatuto de verdad. Incluso la inmediatez es un concepto. Podríamos decir que la estética se ha apoderado del arte: bajo su lógica de la sensibilidad, establece conceptos que pueden aplicarse a la obra. ¿Es posible pensar el arte después de su determinación y comprensión científica? ¿En que sentido el arte puede ser, cuando se le ha quitado su inmediatez por parte de la estética?

Si la obra de arte debe significar algo, tener un horizonte de sentido, pierde su carácter de inmediatez. Si el arte puede ser posible después de la estética, ¿de que manera vamos a pensar su dimensión inmediata? Puesto que la inmediatez escapa a la reflexión, según Heidegger, pensar el arte debe darse sin ella. Si la obra de arte fuese un espejo, la reflexión pertenecería al camino de vuelta, al concepto que se refleja hacia nosotros. ¿Es posible un pensamiento sin ese camino de vuelta, que deje a un lado la reflexión?

Si consideramos la obra de arte como un enigma, según nuestro propósito, pensar el arte consistiría en ver el enigma del arte. En ningún caso tratará de reflexionar sobre él, puesto que hemos eliminado el camino de vuelta. Ver el enigma implica captar su condición de singularidad, de irrepetibilidad, en la que no hay nada que se halle oculto. La obra, como dice Heidegger, es un venir a presencia que no termina de comparecer. El desocultamiento de la obra no es otra cosa que entender que, en este venir a presencia que no llega nunca a estabilizarse, vemos la verdad del ser que no se enmascara en ente. A un ente le podemos aplicar toda una serie de conceptos, de categorías universales, para analizarlo y entenderlo. En este sentido, podemos afirmar que el ente enmascara al ser. El ser es algo que esta viniendo a presencia, pero que cuando llega, dejamos de verlo, pues queda enmascarado por el ente. Se trata de una metáfora que no cae en determinación, como ocurre en la poesía. Es por esto que si analizamos la obra de arte mediante la reflexión, dejamos de verla, puesto que queda enmascarada por el ente, al que podemos aplicar conceptos y del que podemos hacer multitud de

interpretaciones mediante el juicio estético. Dejamos de ver la obra de arte para ver su concepto, considerado como su verdad, como su sustancia. La reflexión trata de legitimar la obra a otro nivel conceptual, abandonándola para quedarse con el concepto. En la arquitectura sería como si el hecho de que conocer las plantas y secciones del edificio, efectuar un análisis simbólico o histórico de la obra, ya nos determinasen la naturaleza de la obra, dejando a un lado su inmediatez, su experiencia.

La obra requiere entender la cosa en su dimensión singular e irrepetible. Lo que cobra importancia es el manifestarse (Vb.) de la obra y no su manifestación (Sust.). Entender la obra como manifestación, permite tratarla como un objeto analizable, ya que de un sustantivo se pueden emitir predicados. El manifestarse de la obra implica el tiempo. Un verbo está en obra, opera, actúa. Nunca está detenido. Lo importante pasa a ser el propio manifestarse que se nos escapa constantemente entre los dedos. ¿Cómo agarrar el tiempo? La inmediatez de la obra se corresponde con el carácter singular e irrepetible del tiempo. La belleza deja de poderse identificar con un rasgo, de ser algo categorizable. Manifestarse implica cierto movimiento y cambio. Algo queda atrás, oculto. El tiempo implica un desde dónde hasta dónde. En el caso de la obra de arte se trata de un trayecto, no cronológico, sino estructural. Vamos “desde” lo oculto (lethe) a lo des-oculto (a-letheia).

«Se podría leer esta nueva oposición, que si se puede llamar originaria es porque hace relevante la estructura de la verdad, como la relación intrínseca entre **abrirse** y **cerrarse**, de nuevo dos términos verbales cuyo sentido general solo vale en la medida en que todos modos aparecen ligados a una cosa. [...] A la luz de lo dicho, el significado de “obra” presupone ciertamente un movimiento (“de...a...”); Precisamente aquel implícito en el término “des-ocultarse”. Ahora adquiere mayor sentido la fórmula de Heidegger cuando afirma que “en la obra se encuentra en obra (opera) el acontecimiento de la verdad”, bien entendido que el acontecimiento mismo es la verdad.»

LEYTE, A.: Post scriptum a el origen de la obra de arte de Martin Heidegger.
Madrid: La Oficina, 2016: 35.

Es por esto que la teoría del arte y de la arquitectura, en su esfuerzo por establecer un

corpus de conocimiento que permita entenderla y analizarla, enmascara la propia arquitectura, reduciéndola a conceptualizaciones. Dejamos de ver el ser obra de la obra arquitectónica para tratarla como mero objeto, como mera cosa. Y es precisamente en esa rotura con la obra, cuando se establece el abismo que aleja a la teoría de la arquitectura. El esfuerzo por entenderla impide que la arquitectura sea. Y del mismo modo debe entender el proyectista la obra si pretende hacer arquitectura y no meros entes, meras cosas.

«Llegando al final de su texto, Heidegger ensaya una respuesta sorprendente: ***“todo arte es en su esencia poema”***. [...] La fórmula no dice que todo arte sea poesía, sino que su carácter original es poético, lo que quiere decir que su carácter es original y no depende de nada anterior. “Poético” así, en este marco, ya no significa la cualidad propia de un género literario, sino la condición misma de la obra. [...] En efecto, ¿qué pasa cuando el decir no se refiere a esto o a lo otro; cuando no trata de cosas, sino que presenta y hace aparecer su propio carácter y condición? ¿No resuena aquí lo mismo que se decía a propósito de la obra, que era tal solo porque en ella acontecía y se presentaba la verdad, el conflicto, el rasgo y nada más? En el fondo, eso es lo que aquí significa “poético”, que rescata el sentido de *poiésis*, esto es, de la producción, en el señalado sentido de “traer delante” (paso del no-ser al ser; creación), y de lo relativo al lenguaje, pero de nuevo no entendido como una facultad humana o del conocimiento, sino como una señal del propio ser.»

LEYTE, A.: Íbid.:43.

De este modo, crear arquitectura, el mero hecho de proyectar, se torna una tarea de lenguaje. No se trata de hablar usando predicados conocidos, nutriendo al proyecto de más o menos clichés discursivos, sino de entender el proyecto como un poema, como un “traer delante” el ser de la arquitectura, viéndola como un tránsito entre lo oculto y lo des-oculto. Entender la arquitectura como poema implica usar su lenguaje a fin de poner de manifiesto el ser de la arquitectura, cobrando pleno sentido el hacer arquitectura como el interrogarse sobre ¿Qué es arquitectura? Sin ninguna intención de hallar una respuesta, sino comprendiendo que es en ese venir a presencia que implica

la pregunta lo que nunca terminará de comparecer, es decir, de materializarse en respuesta. De otro modo, la arquitectura dejaría de ser obra de arte, pues una respuesta, proveniente de una teoría o conceptualización, determinaría lo que es la arquitectura a través de reducirla a un ente, algo aprehensible a través de la lógica y, por tanto, alejado del manifestarse de su ser.

Hacia una descomposición de la teoría.

Tras lo expuesto cabe reivindicar una descomposición de la teoría como disciplina que trata constituirse en ciencia mediante una lógica de la sensibilidad. Poner fin a esta disciplina implica romper con su alejamiento de la arquitectura en cuanto a que su tarea implica su objetualización, su conversión en una mera cosa. La reivindicación de la arquitectura como poema rompe precisamente la deriva entre teoría y praxis. ¿Se puede escindir un poema entre esas dos variables? Entender el “hacer arquitectura” como un proceso en el que pensar y actuar nos llevan a producir ese manifestarse del ser de la arquitectura. Dicho de otro modo, que a través del lenguaje somos capaces de poner en obra la arquitectura. Llegados a este punto cabrá pensar cuál es el lenguaje propio de la arquitectura y de qué manera podemos generar un poema con él.



Fotograma de «A Torinói Ló» (El caballo de Turín) de Béla Tarr (2011).

NO VES UN HIPERCUBO

Un hipercubo es una estructura geométrica n-dimensional análoga a un cuadrado (cuando $n=2$) y a un cubo (cuando $n=3$). Veamos su desarrollo topológico:

En dos dimensiones (cuadrado):

En \mathbb{R}^2 :

$$C_2 = \{(x,y) \mid x \in [0,1], y \in [0,1]\}$$

C_2 se determina a partir del conjunto de vectores que incluye las coordenadas x e y según qué x se encuentre en el intervalo $[0,1]$ (entre $x=0$ y $x=1$) e y se encuentre en el intervalo $[0,1]$ (entre $y=0$ e $y=1$).

$$\partial C_2 = \{(x,y) \mid x \in [0,1], y \in [0,1] \text{ y al menos uno de } x, y = 0 \text{ o } 1\}$$

La superficie (∂C_2) se determina a partir de los puntos del conjunto en que al menos una de las coordenadas x o y sean 0 o 1: $(0,y)$, $(1,y)$, $(x,0)$, $(x,1)$.

A partir de esto podemos establecer que las aristas, aquello que delimita el borde de la superficie serán:

$$A_{0,y} = \{(x,y) \mid x=0, y \in [0,1]\}$$

$$A_{1,y} = \{(x,y) \mid x=1, y \in [0,1]\}$$

$$A_{x,0} = \{(x,y) \mid x \in [0,1], y=0\}$$

$$A_{x,1} = \{(x,y) \mid x \in [0,1], y=1\}$$

Podemos establecer que, en general, dos aristas con valores distintos para la misma variable nunca se encuentran. $A_{0,y}$ y $A_{1,y}$ así como $A_{x,0}$ y $A_{y,0}$ jamás se encontrarán (son paralelas). Cada arista se encuentra con otras dos.

$\dim(C_2)=2$, $\dim A_{x,y}=1$ (segmentos).

Conexiones entre aristas (en este caso puntos):

1. $A_{0,y}$ y $A_{x,0}$ (0,0)

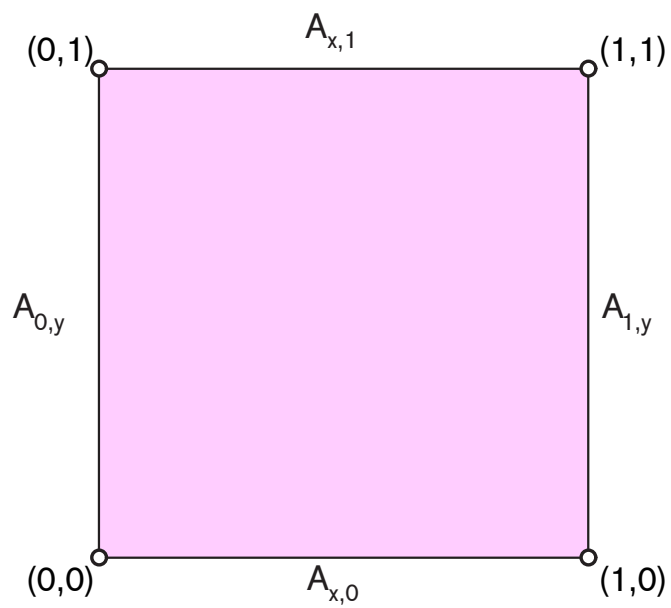
2. $A_{0,y}$ y $A_{x,1}$ (0,1)

3. $A_{1,y}$ y $A_{x,0}$ (1,0)

4. $A_{1,y}$ y $A_{x,1}$ (1,1)

Dadas las condiciones que hemos establecido con anterioridad, podemos estar seguros que en esta relación se hayan determinadas todas las conexiones posibles. Cuatro opciones por pareja $x=0, y=0$; $x=0, y=1$; $x=1, y=0$; $x=1, y=1$ y una pareja x, y . $4 \times 1 = 4$.

Veámos su proyección conformal (Aquella que preserva los ángulos de la figura. No puede haber proyecciones conformales en espacios de menos dimensiones que las del cuerpo geométrico. En nuestro caso $n=2$ se corresponde con las dimensiones del papel).



Proyección conformal del cuadrado C_2

En 3 dimensiones (cubo):

En \mathbb{R}^3 :

$$C_3 = \{(x,y,z) \mid x \in [0,1], y \in [0,1], z \in [0,1]\}$$

C_3 se determina a partir del conjunto que incluye los vectores x, y, z según qué x se encuentre en el intervalo $[0,1]$ (entre $x=0$ y $x=1$) y se encuentre en el intervalo $[0,1]$ (entre $y=0$ e $y=1$) y z se encuentre en el intervalo $[0,1]$ (entre $z=0$ y $z=1$).

$$\partial C_3 = \{(x,y,z) \mid x \in [0,1], y \in [0,1], z \in [0,1] \text{ y al menos uno de } x,y,z = 0 \text{ o } 1\}$$

La superficie (∂C_3) se determina a partir de los puntos del conjunto en que al menos una de las coordenadas x, y, z sean 0 o 1. $(0,y,z), (1,y,z), (x,0,z), (x,1,z), (x,y,0), (x,y,1)$.

A partir de esto podemos establecer que las aristas (en este nuevo caso corresponderán a las caras) de la superficie serán:

$$A_-(0,y,z) = \{(x,y,z) \mid x=0, y \in [0,1], z \in [0,1]\}$$

$$A_-(1,y,z) = \{(x,y,z) \mid x=1, y \in [0,1], z \in [0,1]\}$$

$$A_-(x,0,z) = \{(x,y,z) \mid x \in [0,1], y=0, z \in [0,1]\}$$

$$A_-(x,1,z) = \{(x,y,z) \mid x \in [0,1], y=1, z \in [0,1]\}$$

$$A_-(x,y,0) = \{(x,y,z) \mid x \in [0,1], y \in [0,1], z=0\}$$

$$A_-(x,y,1) = \{(x,y,z) \mid x \in [0,1], y \in [0,1], z=1\}$$

Obtenemos un total de seis aristas, dos por el número de dimensiones (es lógico, si pensamos que tenemos valores para 0 y 1 en cada variable x,y,z).

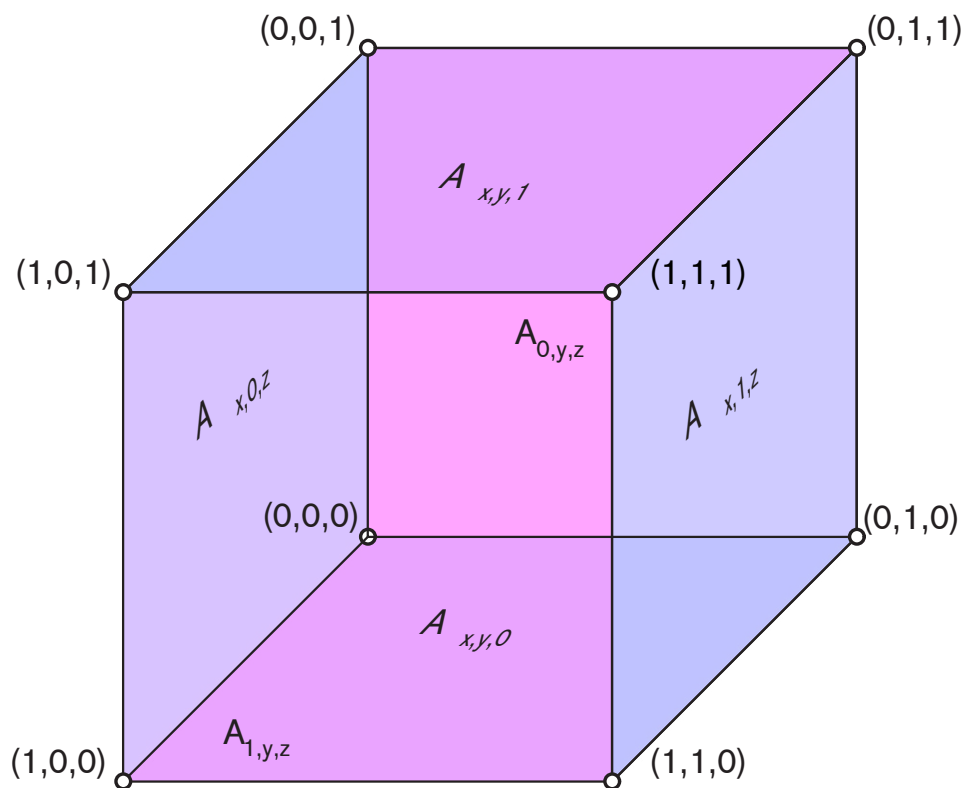
$$\dim(C_3) = 3, \dim(A_-)(x,y,z) = 2 \text{ (caras)}$$

Conexiones entre aristas (en este caso rectas):

1. $A_-(0,y,z)$ y $A_-(x,0,z)$ recta formada por los puntos $(0,0,0)$ y $(0,0,1)$.
2. $A_-(0,y,z)$ y $A_-(x,1,z)$ recta formada por los puntos $(0,1,0)$ y $(0,1,1)$.
3. $A_-(0,y,z)$ y $A_-(x,y,0)$ recta formada por los puntos $(0,0,0)$ y $(0,1,0)$.

4. $A_{(0,y,z)}$ y $A_{(x,y,1)}$ recta formada por los puntos $(0,0,1)$ y $(0,1,1)$.
5. $A_{(1,y,z)}$ y $A_{(x,0,z)}$ recta formada por los puntos $(1,0,0)$ y $(1,0,1)$.
6. $A_{(1,y,z)}$ y $A_{(x,1,z)}$ recta formada por los puntos $(1,1,0)$ y $(1,1,1)$.
7. $A_{(1,y,z)}$ y $A_{(x,y,0)}$ recta formada por los puntos $(1,0,0)$ y $(1,1,0)$.
8. $A_{(1,y,z)}$ y $A_{(x,y,1)}$ recta formada por los puntos $(1,0,1)$ y $(1,1,1)$.
9. $A_{(x,0,z)}$ y $A_{(x,y,0)}$ recta formada por los puntos $(1,0,0)$ y $(0,0,0)$.
10. $A_{(x,0,z)}$ y $A_{(x,y,1)}$ recta formada por los puntos $(0,0,1)$ y $(1,0,1)$.
11. $A_{(x,1,z)}$ y $A_{(x,y,0)}$ recta formada por los puntos $(0,1,0)$ y $(1,1,0)$.
12. $A_{(x,1,z)}$ y $A_{(x,y,1)}$ recta formada por los puntos $(0,1,1)$ y $(1,1,1)$.

Dado que cada arista es paralela a aquella con la que se sustituye la misma variable, esto es $A_{(0,y,z)}$ y $A_{(1,y,z)}$, etc. Cada cara interseca con otras cuatro. Para contar el número total de intersecciones, hay que observar que dada una pareja de variables (x e y , por ejemplo) hay cuatro opciones: $x=0, y=0$; $x=0, y=1$; $x=1, y=0$; $x=1, y=1$. Contamos las parejas posibles, que son: x, y ; x, z ; y, z . Cuatro opciones y tres parejas dan $3 \times 4 = 12$ conexiones.



Fotograma de «A Torinói Ló» (El caballo de Turín) de Béla Tarr (2011).

En 4 dimensiones (tesseracto):

En \mathbb{R}^4 :

$$C_4 = \{(x,y,z,w) \mid x \in [0,1], y \in [0,1], z \in [0,1], w \in [0,1]\}$$

C_4 se determina a partir del conjunto que incluye los vectores x, y, z, w según qué x se encuentre en el intervalo $[0,1]$ (entre $x=0$ y $x=1$) y se encuentre en el intervalo $[0,1]$ (entre $y=0$ y $y=1$), z se encuentre en el intervalo $[0,1]$ (entre $z=0$ y $z=1$) y w se encuentre en el intervalo $[0,1]$ (entre $w=0$ y $w=1$).

$$\partial C_4 = \{(x,y,z,w) \mid x \in [0,1], y \in [0,1], z \in [0,1], w \in [0,1] \text{ y al menos uno de } x,y,z,w = 0 \text{ o } 1\}$$

La superficie (∂C_4) se determina a partir de los puntos del conjunto en que al menos una de las coordenadas x, y, z, w sean 0 o 1. $(0,y,z,w), (1,y,z,w), (x,0,z,w), (x,1,z,w), (x,y,0,w), (x,y,1,w), (x,y,z,0), (x,y,z,1)$.

A partir de esto podemos establecer que las aristas (en este nuevo caso corresponderán a cubos) de la superficie serán:

$$A_-(0,y,z,w) = \{(x,y,z,w) \mid x=0, y \in [0,1], z \in [0,1], w \in [0,1]\} \\ = \{(0,y,z,w) \mid y \in [0,1], z \in [0,1], w \in [0,1]\} \text{ definición del cubo.}$$

$$A_-(1,y,z,w) = \{(x,y,z,w) \mid x=1, y \in [0,1], z \in [0,1], w \in [0,1]\}$$

$$A_-(x,0,z,w) = \{(x,y,z,w) \mid x \in [0,1], y=0, z \in [0,1], w \in [0,1]\}$$

$$A_-(x,1,z,w) = \{(x,y,z,w) \mid x \in [0,1], y=1, z \in [0,1], w \in [0,1]\}$$

$$A_-(x,y,0,w) = \{(x,y,z,w) \mid x \in [0,1], y \in [0,1], z=0, w \in [0,1]\}$$

$$A_-(x,y,1,w) = \{(x,y,z,w) \mid x \in [0,1], y \in [0,1], z=1, w \in [0,1]\}$$

$$A_-(x,y,z,0) = \{(x,y,z,w) \mid x \in [0,1], y \in [0,1], z \in [0,1], w=0\}$$

$$A_-(x,y,z,1) = \{(x,y,z,w) \mid x \in [0,1], y \in [0,1], z \in [0,1], w=1\}$$

Obtenemos un total de ocho aristas, dos por el número de dimensiones (tenemos valores para 0 y 1 en cada variable x,y,z,w).

$\dim(C_4) = 4, \dim(A)(x,y,z,w) = 3$ (cubo)

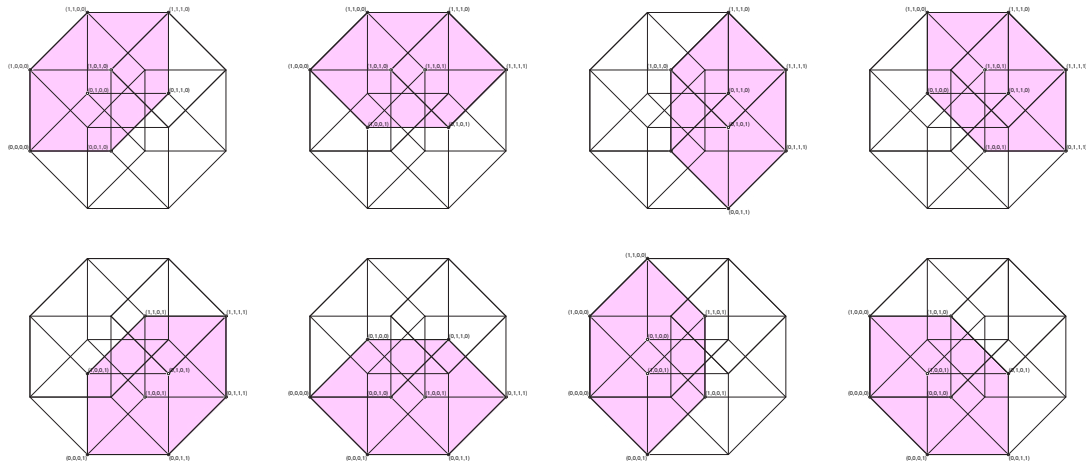
Conexiones entre aristas (en este caso superficies):

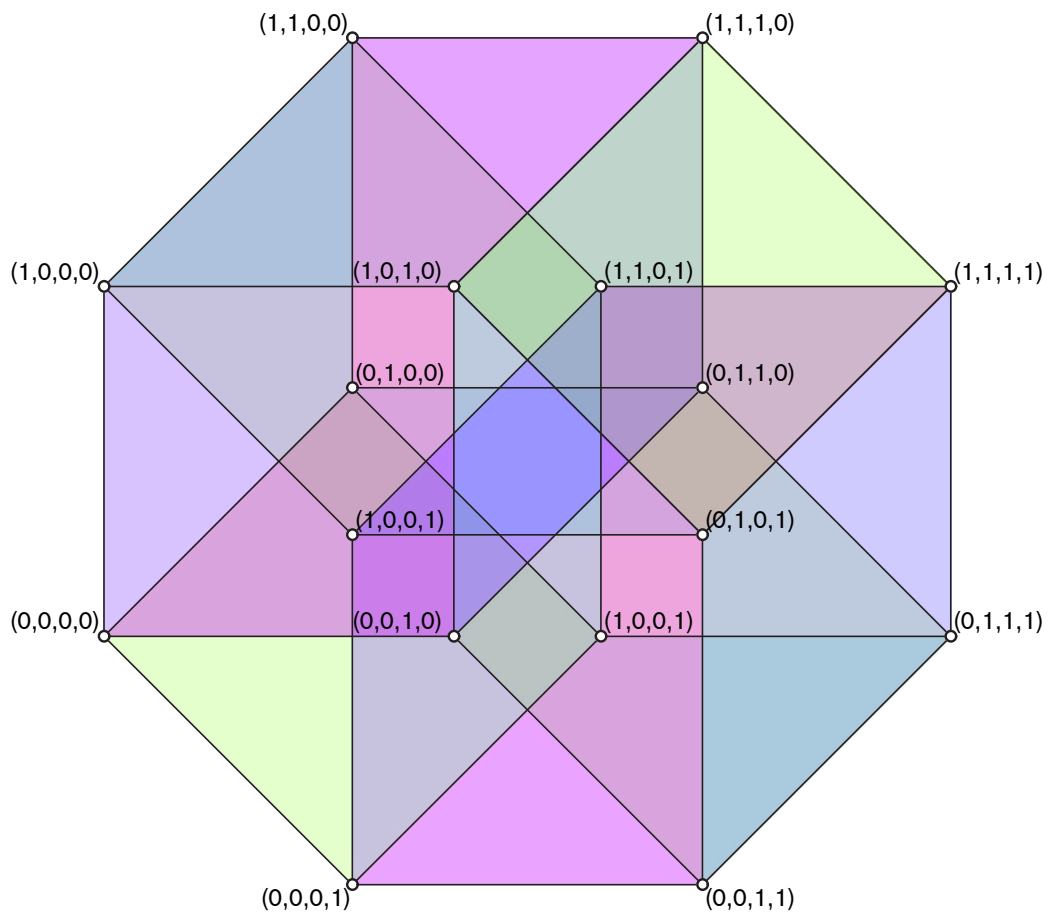
1. $A_{(0,y,z,w)}$ y $A_{(x,0,z,w)}$ superficie formada por los puntos $(0,0,0,0), (0,0,1,0), (0,0,0,1)$ y $(0,0,1,1)$.
2. $A_{(0,y,z,w)}$ y $A_{(x,1,z,w)}$ superficie formada por los puntos $(0,1,0,0), (0,1,1,0), (0,1,0,1)$ y $(0,1,1,1)$.
3. $A_{(0,y,z,w)}$ y $A_{(x,y,0,w)}$ superficie formada por los puntos $(0,0,0,0), (0,1,0,0), (0,0,0,1)$ y $(0,1,0,1)$.
4. $A_{(0,y,z,w)}$ y $A_{(x,y,1,w)}$ superficie formada por los puntos $(0,0,1,0), (0,1,1,0), (0,0,1,1)$ y $(0,1,1,1)$.
5. $A_{(0,y,z,w)}$ y $A_{(x,y,z,0)}$ superficie formada por los puntos $(0,0,0,0), (0,1,0,0), (0,0,1,0)$ y $(0,1,1,0)$.
6. $A_{(0,y,z,w)}$ y $A_{(x,y,z,1)}$ superficie formada por los puntos $(0,0,0,1), (0,1,0,1), (0,0,1,1)$ y $(0,1,1,1)$.
7. $A_{(1,y,z,w)}$ y $A_{(x,0,z,w)}$ superficie formada por los puntos $(1,0,0,0), (1,0,1,0), (1,0,0,1)$ y $(1,0,1,1)$.
8. $A_{(1,y,z,w)}$ y $A_{(x,1,z,w)}$ superficie formada por los puntos $(1,1,0,0), (1,1,1,0), (1,1,0,1)$ y $(1,1,1,1)$.
9. $A_{(1,y,z,w)}$ y $A_{(x,y,0,w)}$ superficie formada por los puntos $(1,0,0,0), (1,1,0,0), (1,0,0,1)$ y $(1,1,0,1)$.
10. $A_{(1,y,z,w)}$ y $A_{(x,y,1,w)}$ superficie formada por los puntos $(1,0,1,0), (1,1,1,0), (1,0,1,1)$ y $(1,1,0,1)$.
11. $A_{(1,y,z,w)}$ y $A_{(x,y,z,0)}$ superficie formada por los puntos $(1,0,0,0), (1,1,0,0), (1,0,1,0)$ y $(1,1,1,0)$.

12. $A_{(1,y,z,w)}$ y $A_{(x,y,z,1)}$ superficie formada por los puntos $(1,0,0,1), (1,1,0,1), (1,0,1,1)$ y $(1,1,1,1)$.
13. $A_{(x,0,z,w)}$ y $A_{(x,y,0,w)}$ superficie formada por los puntos $(0,0,0,0), (1,0,0,0), (0,0,0,1)$ y $(1,0,0,1)$.
14. $A_{(x,0,z,w)}$ y $A_{(x,y,1,w)}$ superficie formada por los puntos $(0,0,1,0), (1,0,1,0), (0,0,1,1)$ y $(1,0,1,1)$.
15. $A_{(x,0,z,w)}$ y $A_{(x,y,z,0)}$ superficie formada por los puntos $(0,0,0,0), (0,0,1,0), (1,0,1,0)$ y $(1,0,1,0)$.
16. $A_{(x,0,z,w)}$ y $A_{(x,y,z,1)}$ superficie formada por los puntos $(0,0,0,1), (1,0,0,1), (0,0,1,1)$ y $(1,0,1,1)$.
17. $A_{(x,1,z,w)}$ y $A_{(x,y,0,w)}$ superficie formada por los puntos $(0,1,0,0), (0,1,0,1), (1,1,0,0)$ y $(1,1,0,1)$.
18. $A_{(x,1,z,w)}$ y $A_{(x,y,1,w)}$ superficie formada por los puntos $(0,1,1,0), (0,1,1,1), (1,1,1,0)$ y $(1,1,1,1)$.
19. $A_{(x,1,z,w)}$ y $A_{(x,y,z,0)}$ superficie formada por los puntos $(0,1,0,0), (0,1,1,0), (1,1,0,0)$ y $(1,1,1,0)$.
20. $A_{(x,1,z,w)}$ y $A_{(x,y,z,1)}$ superficie formada por los puntos $(0,1,0,1), (0,1,1,1), (1,1,0,1)$ y $(1,1,1,1)$.
21. $A_{(x,y,0,w)}$ y $A_{(x,y,z,0)}$ superficie formada por los puntos $(0,0,0,0), (0,1,0,0), (1,0,0,0)$ y $(1,1,0,0)$.
22. $A_{(x,y,0,w)}$ y $A_{(x,y,z,1)}$ superficie formada por los puntos $(0,0,0,1), (0,1,0,1), (1,0,0,1)$ y $(1,1,0,1)$.
23. $A_{(x,y,1,w)}$ y $A_{(x,y,z,0)}$ superficie formada por los puntos $(0,0,1,0), (0,1,1,0), (1,0,1,0)$ y $(1,1,1,0)$.
24. $A_{(x,y,1,w)}$ y $A_{(x,y,z,1)}$ superficie formada por los puntos $(0,0,1,1), (0,1,1,1), (1,0,1,1)$ y $(1,1,1,1)$.

Dado que cada arista es paralela a aquella con la que se sustituye la misma variable, esto es $A_0(0,y,z,w)$ y $A_1(1,y,z,w)$, etc. Cada cubo interseca con otros seis, dado que es paralelo a uno de ellos en la cuarta dimensión. En este caso tenemos cuatro opciones por pareja, $x=0, y=0$; $x=0, y=1$; $x=1, y=0$; $x=1, y=1$; $x=0, Z=0$; $x=0, z=1$; $x=1, Z=0$; $x=1, z=1$; $x=0, w=0$; $x=0, w=1$; $x=1, w=0$; $x=1, w=1$; $y=0, Z=0$; $y=0, z=1$; $y=1, Z=0$; $y=1, z=1$; $y=0, w=0$; $y=0, w=1$; $y=1, w=0$; $y=1, w=1$; $z=0, w=0$; $z=0, w=1$; $z=1, w=0$; $z=1, w=1$; y seis parejas: x, y ; x, z ; x, w ; y, z ; y, w ; z, w . En total $4 \times 6 = 24$.

Descripción gráfica:



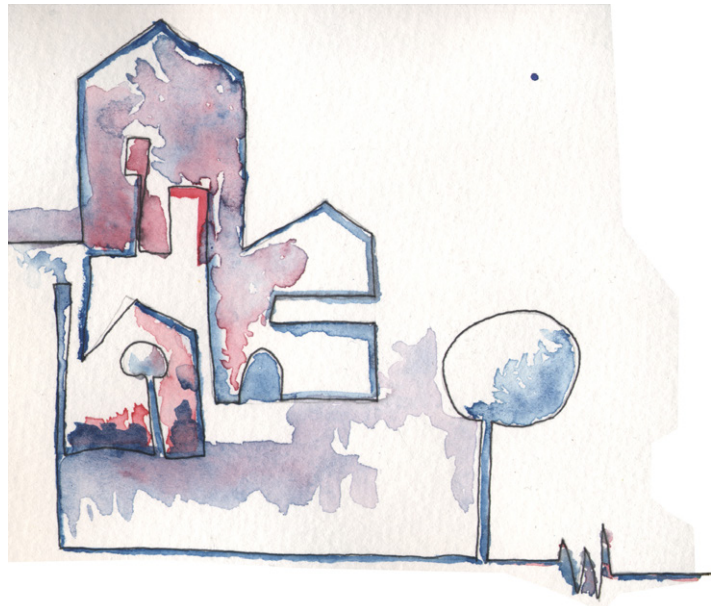


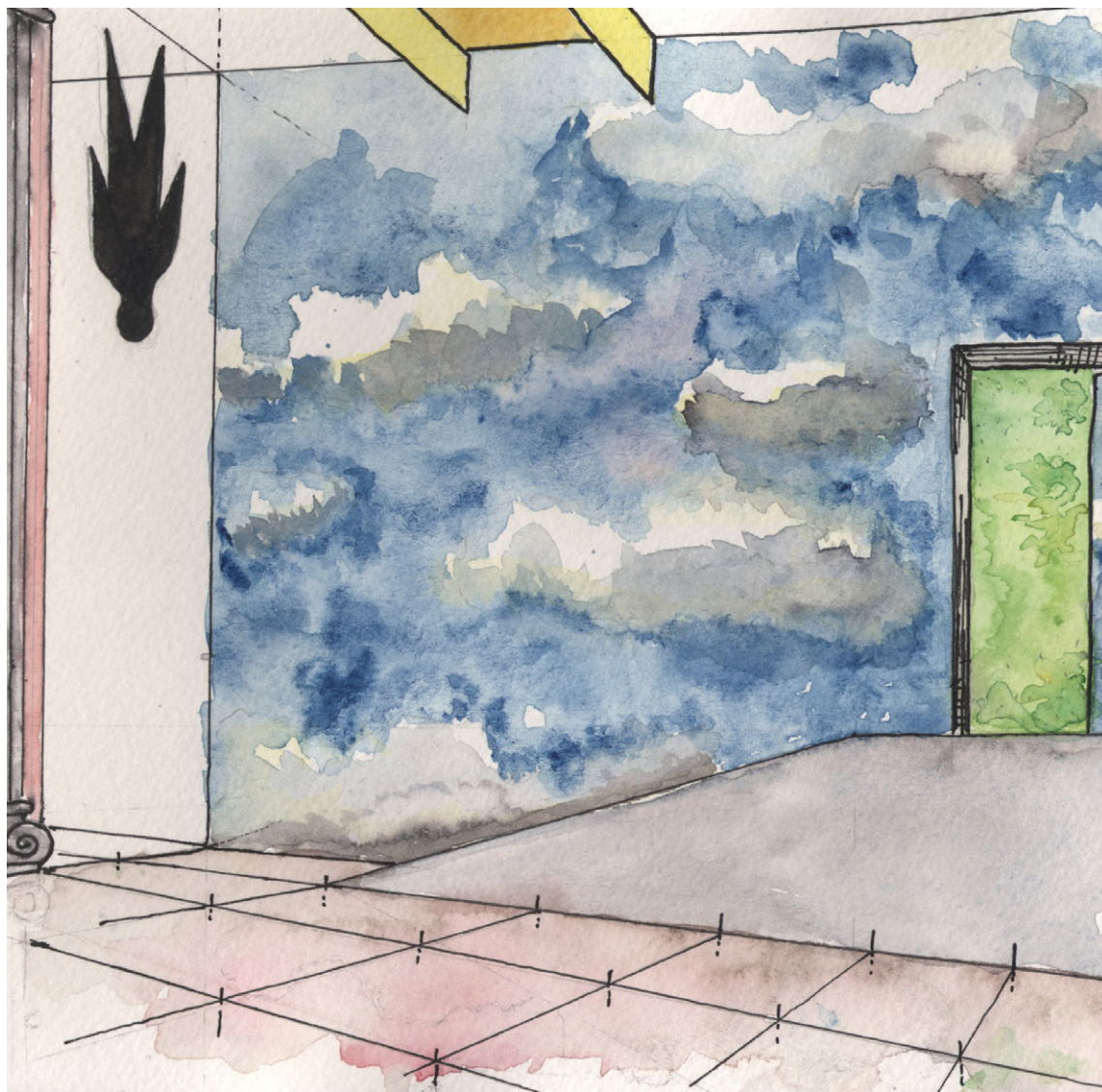
Proyección de la Proyección del Tesseracto

HUELLA

Dada nuestra condición de seres que habitan en \mathbb{R}^3 somos capaces de generar una proyección *conformal* del hipercubo en \mathbb{R}^2 (cuadrado) y en \mathbb{R}^3 (cubo). Sin embargo, nos es imposible generar una proyección conformal del hipercubo en \mathbb{R}^4 (y sucesivas dimensiones) dado que no es posible generar una proyección real de la figura —manteniendo sus ángulos— en la tercera dimensión. Por consiguiente, sólo podemos vislumbrar su sombra en el en tres dimensiones o la sombra de su sombra en dos dimensiones. El modelo tridimensional es ya una huella, al igual que los planos de arquitectura son una huella de lo tridimensional. Por ello, el plano para el hipercubo es una huella de la huella.

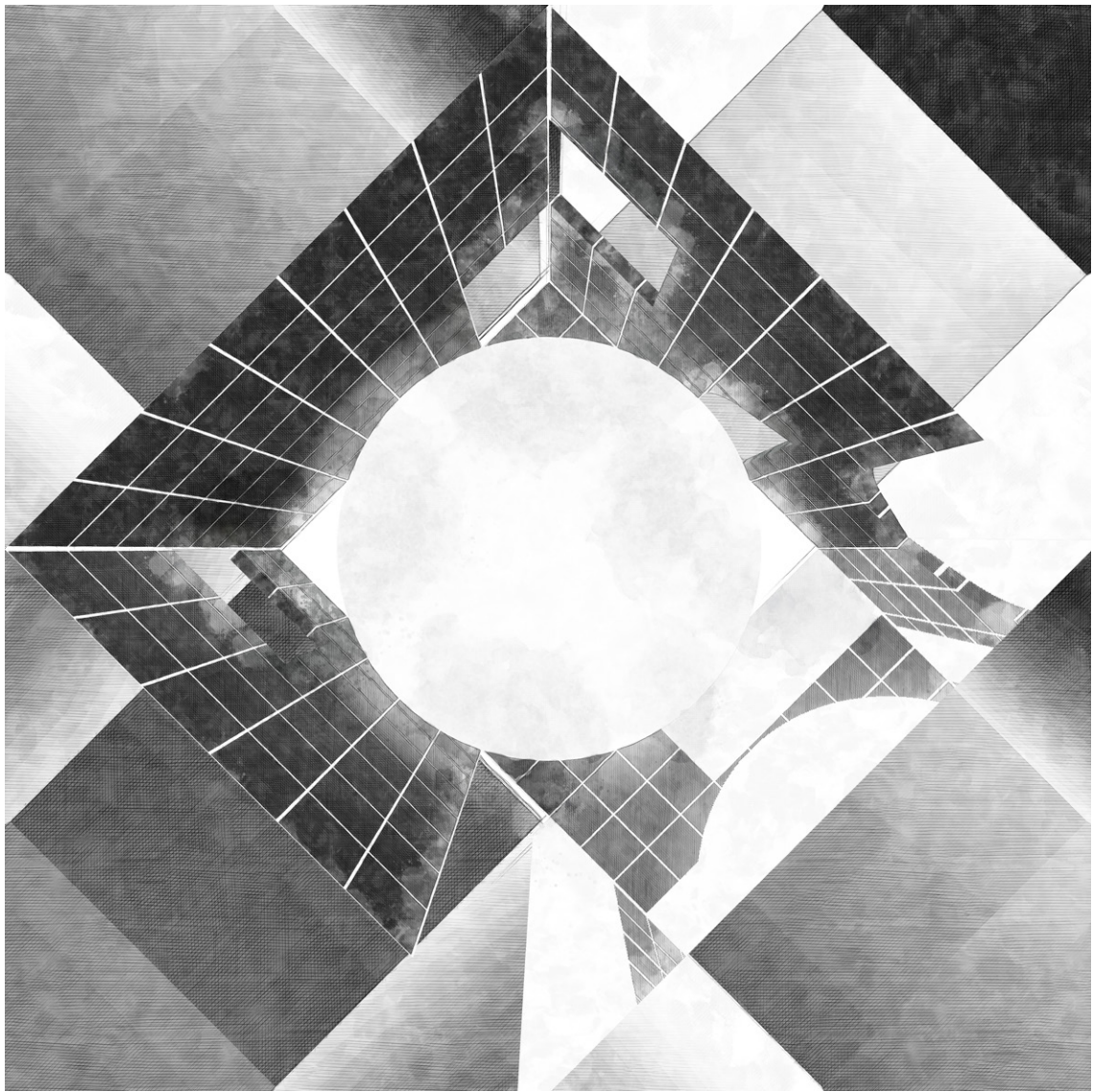
LAS CELDAS

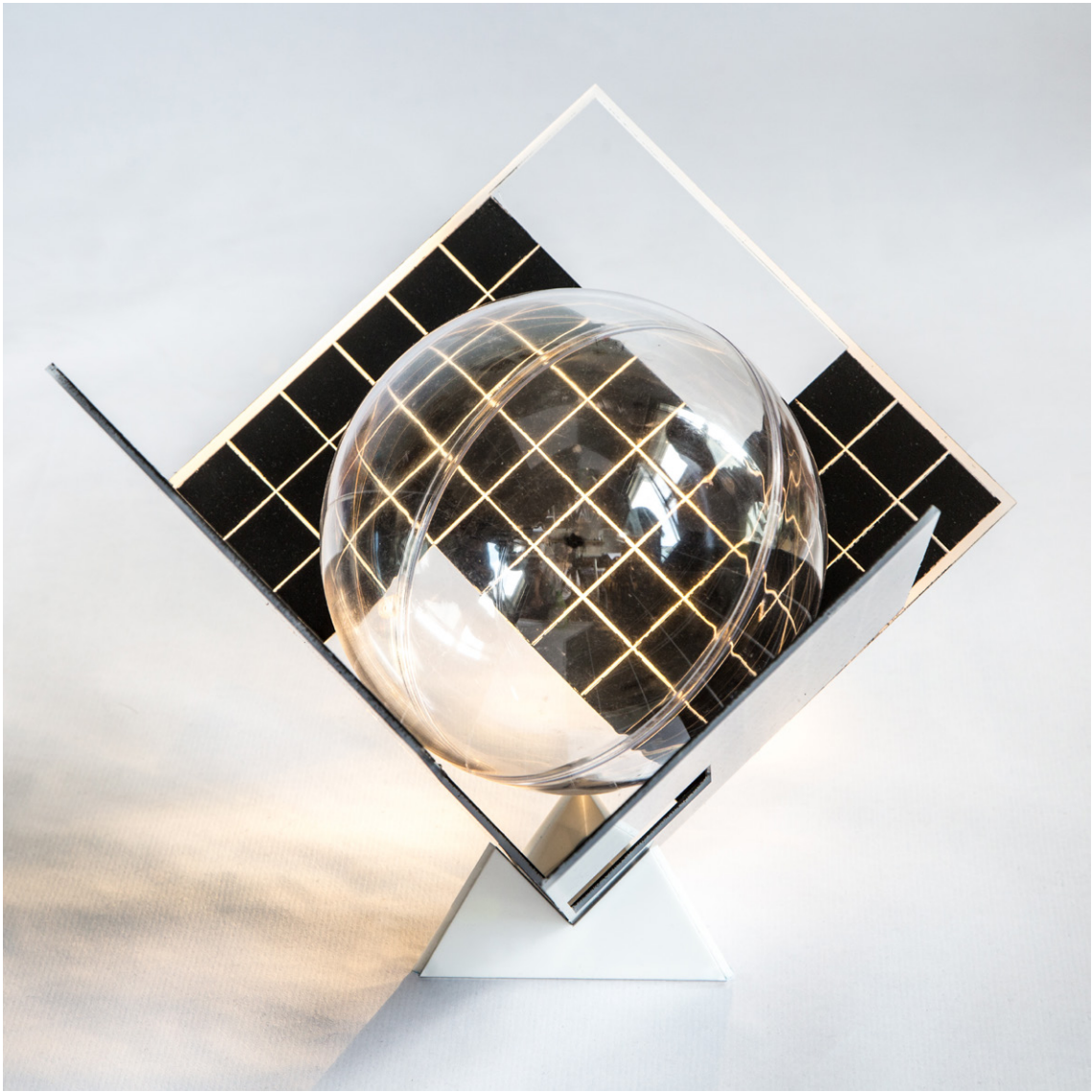




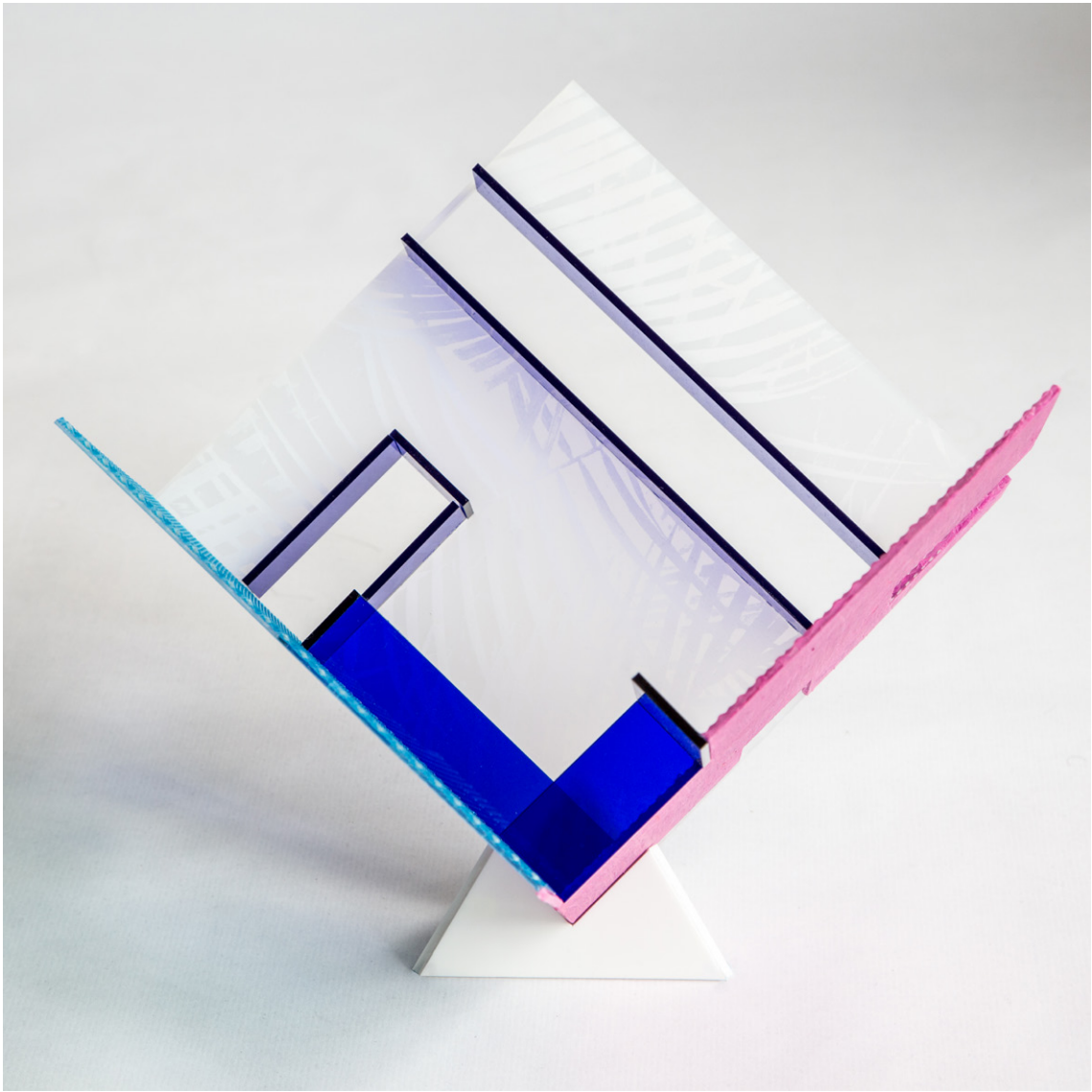


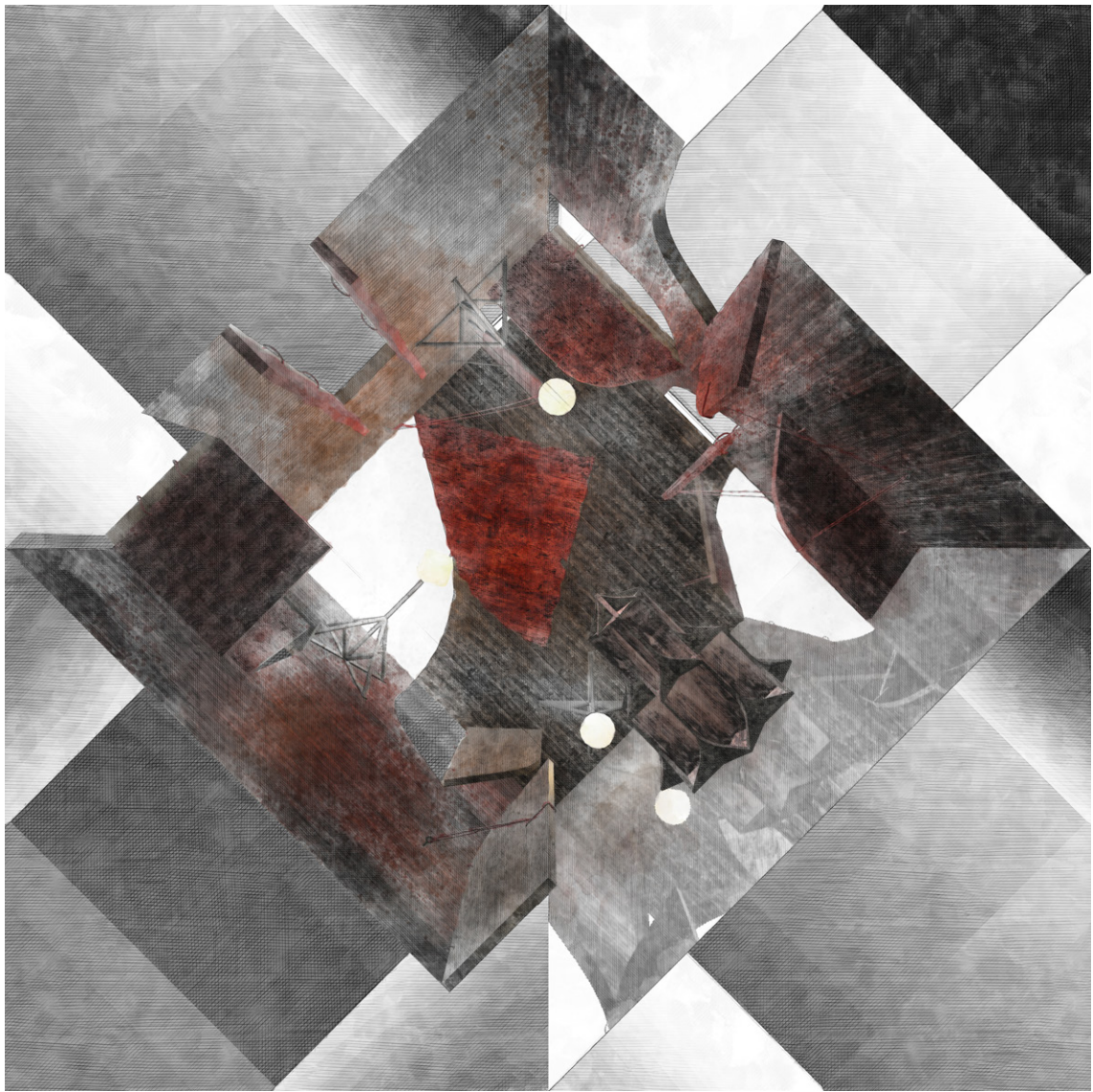




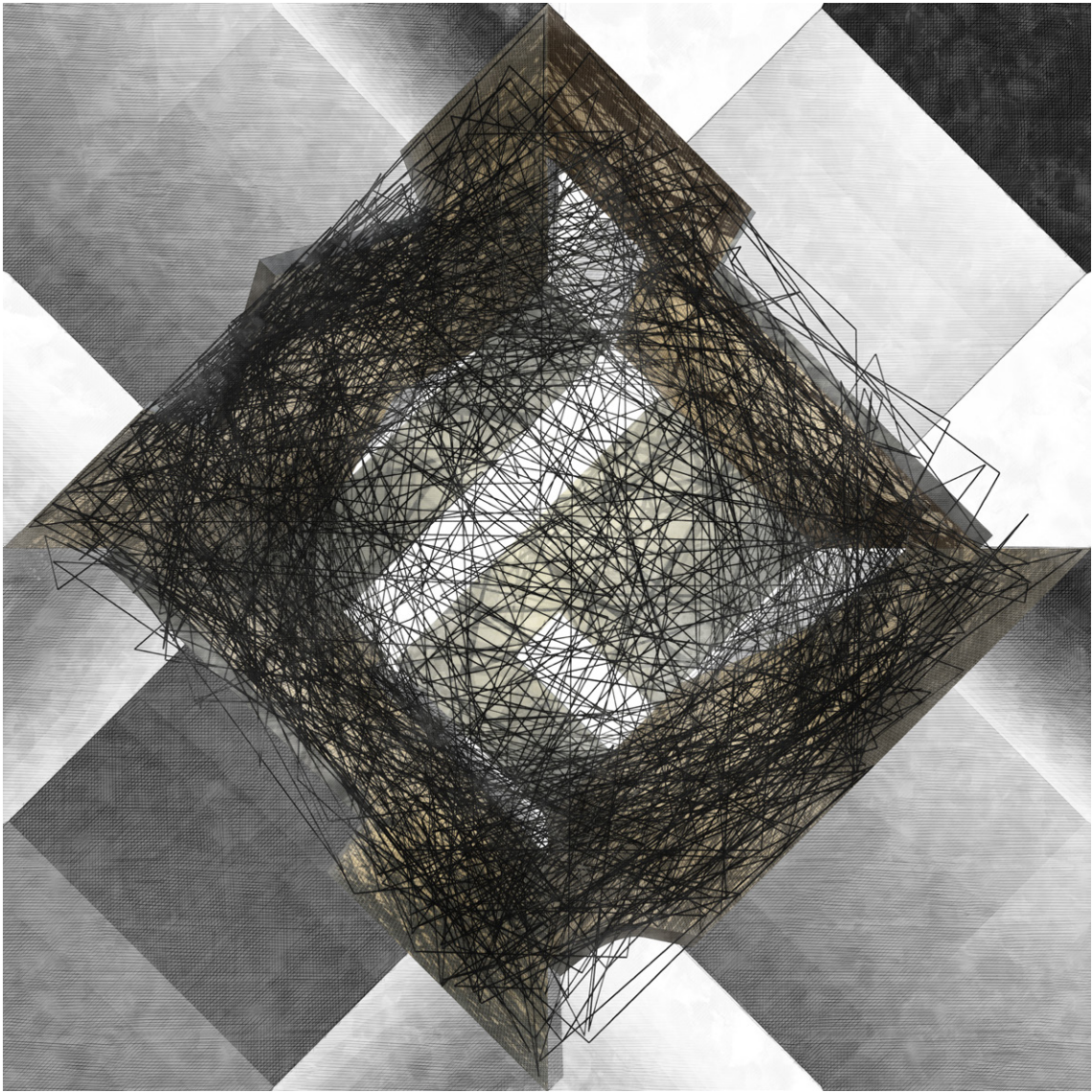


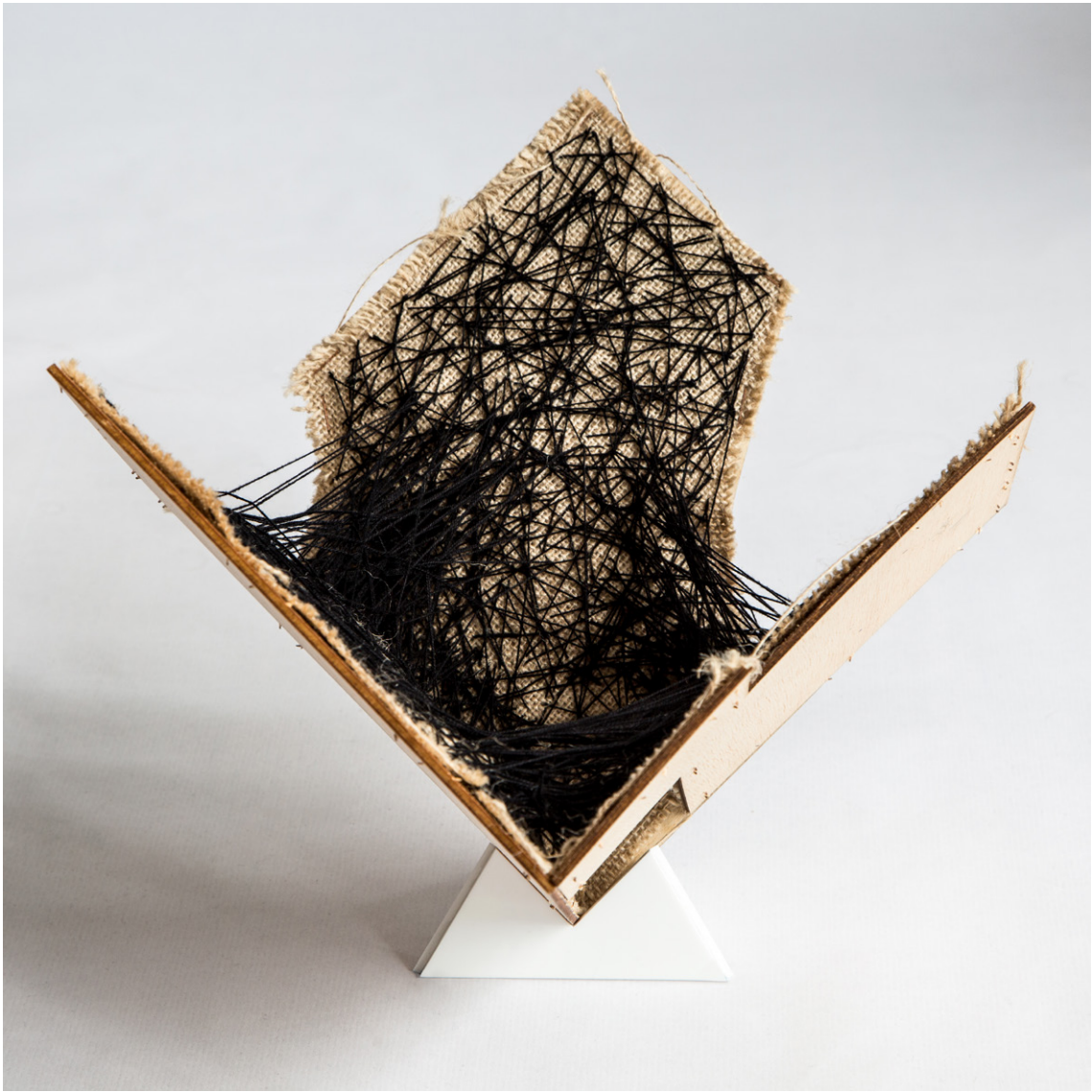


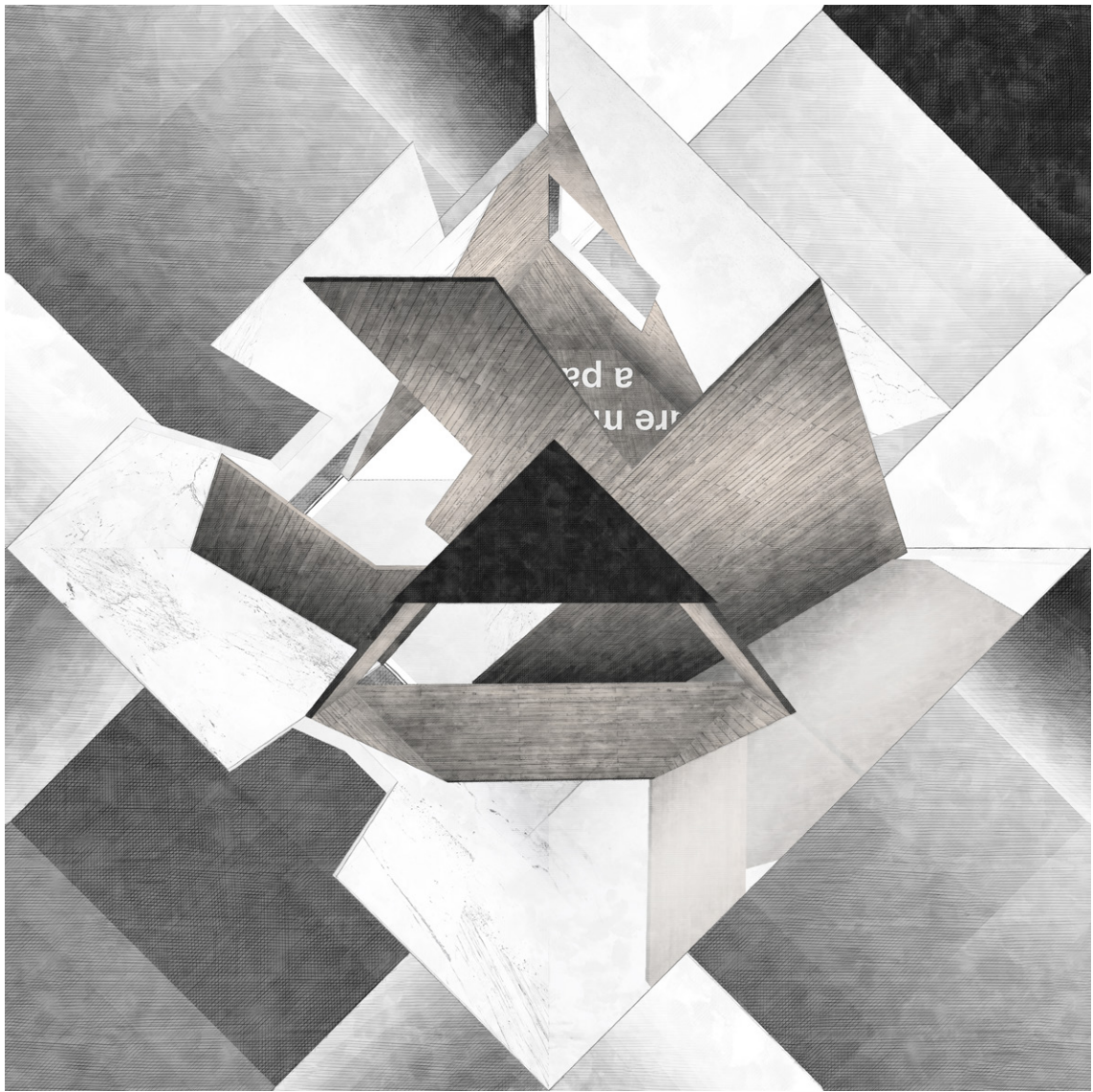








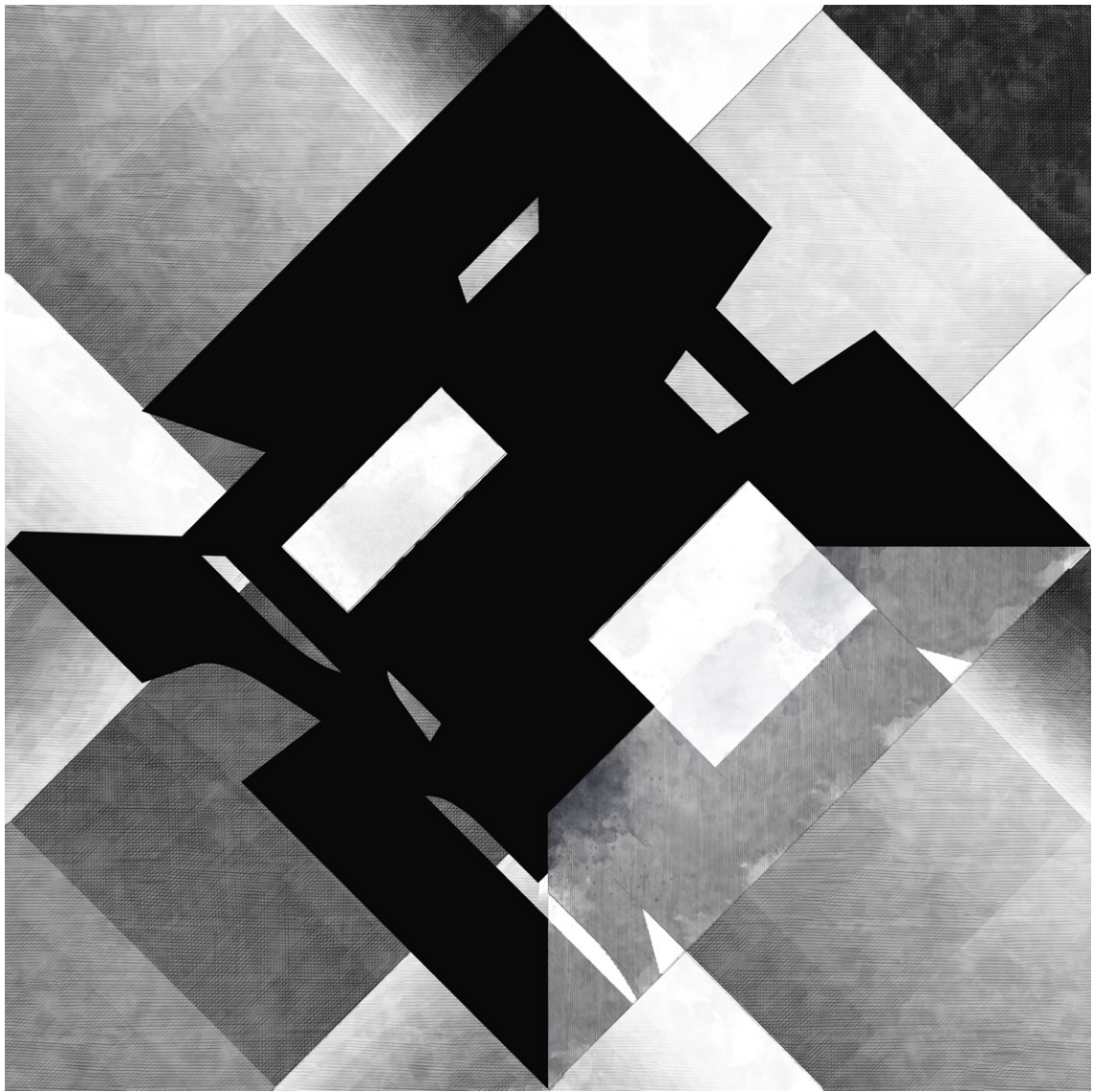














HACIA UNA ARQUITECTURA



¿Qué es arquitectura? Cada celda es un instante congelado de un camino de búsqueda hacia una respuesta que nunca llega. Experiencia espacial vivida que nos sitúa ante el desgarró de la vida. El sujeto ya no es dueño de sí en un mundo en el que hay múltiples razones. Múltiples escenarios de juego en los que interactúa el devenir. Inmersos en ese mar de duda y conflicto, a menudo nos hacemos la pregunta por el quiénes somos y también por qué estamos aquí. Es en esta búsqueda de sentido vital y certero en la que nos hallamos envueltos al contemplar cada uno de los espacios que se entretajan en la estructura matemática del hipercubo.

Salir fuera de uno mismo, invita a plantearse el papel que desempeñamos en este mundo, como seres humanos ejerciendo la arquitectura. Es un paso más en la reflexión sobre el sentido mismo de la arquitectura y también una exploración de sus límites. Implica dar un paso hacia atrás, tomar cierta distancia con la inmediatez de la praxis, para poder interrogarla profundamente. Hacer partícipe a la arquitectura del mundo, a la vez que abre uno nuevo.

Es en este proceso de desnudarse, en el que la arquitectura queda desposeída de su razón técnica, para poner el foco en su experiencia, en la expresión directa de su espacialidad. No se trata pues de ejercer un juicio sobre lo que es técnicamente apropiado o ambientalmente sostenible.

Las celdas, estructuras del habitar, devuelven la arquitectura a su plano expresivo más inmediato. Se juzga con la mirada y los sentidos que recorren cada uno de los espacios en el nuevo paradigma de la virtualidad. Una realidad con nuevas reglas, que apunta hacia otros horizontes de significado, a otras posibilidades de verdad. A su vez, esta inmediatez es seguida por un momento de reflexión, en el que uno se pregunta qué es lo que se tiene delante. ¿Es realmente arquitectura? ¿Sirve para algo?

Si nos atenemos al discurso positivista de la modernidad, podría parecer que no. Y, sin embargo, deja entrever una nueva posibilidad, una nueva expectativa. Se abre una nueva realidad. Una nueva rasgadura en el espacio de lo cotidiano. La dimensión ya no es física ni estática, los espacios se superponen y repliegan unos con otros. Nos hallamos en un nuevo paradigma, el de la cuarta dimensión, que nos hace plantearnos, como seres del mundo tridimensional, quienes somos y como habitamos.

Por otra parte, cada celda abre nuevos horizontes de posibilidad. Surge desde lo más profundo del Ser, del dolor y del recuerdo. Nada y a la vez todo tiene sentido. Cobra sentido a partir de la exploración que el visitante haga de si mismo. Un sentido que constituye un desplazamiento del lenguaje que tenemos asumido como propio. Un lenguaje que a menudo puede llegar a enquistarse en nuestro paladar, hasta convertirse en sustituto del mundo. Asumido el concepto, entendida la cosa, para qué necesitamos el objeto. Y aún más, conociendo los principios que generan los objetos, la arquitectura, ¿Para qué voy a soltarme? ¿Qué necesidad hay de quitar los cimientos que me agarran al suelo?

Es precisamente quitar el suelo bajo los pies lo que pretende esta aventura. El comienzo de un camino incierto, inconcluso, cuestionable. Se enfrenta directamente a la pregunta para tener que volver irremediabilmente a ella al concluir ¿Qué es arquitectura?

BIBLIOGRAFÍA



ADORNO, Th.W.: Teoría estética. Madrid: Akal, 2014.

ARIÈS, P.: El hombre ante la muerte. Madrid: Taurus, 1984.

BASTÚS I CARRERA, V.J.: Diccionario histórico enciclopédico, Tomo 1. Barcelona: Imp. Roca, 1828-1833.

FOUCAULT, M.: Historia de la sexualidad: 1. La voluntad de saber. Madrid: Siglo XXI, 2016.

FOUCAULT, M.: Un placer tan sencillo. En: «Obras esenciales». Barcelona: Paidós, 2010.

FREUD, S.: Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte. 1915.[en línea] Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

HEIDEGGER, M.: Construir, Habitar, Pensar. Madrid: La Oficina, 2015.

HEIDEGGER, M.: El origen de la obra de arte. En: HEIDEGGER, M.: Caminos de bosque. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

KAFKA, F.: La preocupación de un padre de familia. En: KAFKA, F.: La metamorfosis y otros relatos. Madrid: El País, 2002.

LEYTE, A.: Post scriptum a el origen de la obra de arte de Martin Heidegger. Madrid: La Oficina, 2016.

RIGAUT, J.: Agencia general del suicidio. Barcelona: Ático de los libros, 2017.

VILA-MATAS, E: Historia abreviada de la literatura portátil. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

ZAMBRANO, M: Claros del bosque. Madrid: Cátedra, 2011.

